

# TEATRO E HISTORIA: UNA MUTUA INTERRELACIÓN EN LA ESCENA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

El análisis de las representaciones escénicas llevadas a cabo en España durante la segunda mitad del siglo XX permite apreciar con claridad la existencia de un elevado número de obras de inspiración histórica. Es posible contabilizar más de un centenar de montajes, a los que se sumarían numerosos textos publicados pero no representados hasta el momento. Se puede afirmar que son escasos los autores españoles vivos que no han cultivado el género histórico<sup>1</sup>. ¿Qué razones pueden explicar el interés de los creadores españoles por recurrir una y otra vez a la historia? ¿Continúa esta tendencia en la escena más actual? ¿Puede deducirse una interrelación entre el teatro, la historia y la sociedad contemporánea?

---

<sup>1</sup> Junto a las aportaciones de conocidos autores como Arrabal, Buero, Capmany, Fernán Gómez, Gala, Martín Recuerda, Muñiz, Nieva, Olmo, Rodríguez Méndez, Salom y Sastre, me gustaría mencionar nombres pertenecientes a grupos generacionales posteriores: Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Benet i Jornet, Albert Boadella, Fermin Cabal, López Mozo, Martínez Mediero, Alberto Miralles, Domingo Miras, Sanchis Sinisterra, Fernando Savater, Rodolf Sirera, Vidal Bolaño y Alfonso Zurro, a los que habría que añadir las interesantes contribuciones de otros más jóvenes como Antonio Álamo, Luis Araújo, Sergi Belbel, Ernesto Caballero, Chema Cardeña, José Ramón Fernández, Antonio Fernández Lera, Rodrigo García, Ignacio García May, Javier García Yagüe, Juan Mayorga, Miguel Murillo, Yolanda Pallín, Alfonso Plou, Xabi Puerta, María Manuela Reina y Josep Lluís Sirera. Véase un detenido análisis del tema en mi artículo «Teatro histórico: La elección del género como clave de la escena española contemporánea» (publicado en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Madrid: Visor. 1999. pp. 73-92).

Si durante el período franquista prevaleció su condición de eficaz instrumento para la superación de la censura<sup>1</sup>, con la consolidación del proceso democrático, el abanico de motivaciones comenzó a abrirse. Se llevaron a escena obras donde se recreaban los hechos más importantes de la memoria colectiva de la sociedad más progresista y se reivindicaban sus figuras más emblemáticas: la Guerra Civil se erigió en tema de inspiración de dos de los grandes éxitos comerciales y críticos del período —*Las bicicletas son para el verano*, de Fernán Gómez [1982] y *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra [1987]—, sintonizando así con el sentir de un significativo sector del público<sup>2</sup>. Pero también se produjeron representaciones de otros textos donde prevalecía el deseo de arrojar cierta luz sobre los sentimientos, dudas e interrogantes de personalidades del mundo de la política, la literatura y el arte, de los que se buscaba resaltar su capacidad de sacrificio en defensa de su independencia y libertad frente al poder establecido, cualquiera que fuese. Antonio Gala sorprendió a todos con *Séneca o el beneficio de la duda* [1987], donde se establecía un paralelismo entre la decadencia de esa época y la España del momento<sup>3</sup>.

Con la llegada del «desencanto político» posterior se afianzó la tendencia a humanizar los mitos, a reflexionar sobre problemas existenciales y metafísicos de los personajes históricos. Se empezaba a consolidar la alternativa que alababa la independencia del creador y su

---

<sup>1</sup> Véanse los ensayos aparecidos en el número monográfico de la revista *Estreno* (1988. 1) de Martha T. Halsey («Introduction to the Historical Drama of Post-Civil-War Spain», pp. 11-12 y 17), José Monleón («Historia y drama histórico durante la Dictadura», pp. 5-6) y César Oliva («Breve itinerario por el último drama histórico español», pp. 7-10), así como el de Francisco Ruiz Ramón. «Introducción al drama histórico contemporáneo», en *Estudios de Teatro Español Clásico y Contemporáneo*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra. 1978. Sobre la significación de los estudios en torno al drama histórico en la época de posguerra, léase también el capítulo escrito por César Oliva y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos. *El Teatro*, en Santos Sanz Villanueva (ed.). *Época Contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*, en Francisco Rico (dir.). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica. 1999. pp. 559-678.

<sup>2</sup> Sus adaptaciones cinematográficas han sido objeto de estudio en Francisco Gutiérrez Carabajo. «Algunas adaptaciones filmicas de teatro histórico (1975-1998)» y M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García. «El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez», publicados ambos en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.). op. cit. pp. 265-293 y 409-416 respectivamente.

<sup>3</sup> En el programa de mano de la representación afirmaba: «En una época, cuya decadencia, cuya corrupción general, cuya sensación de agotamiento la hacen tan semejante a la nuestra, hay un hombre de Córdoba —el más romano de todos los estoicos y el más estoico de todos los romanos— que personifica las tentaciones que el poder plantea a la ética, y el contagio con que la amoralidad asalta a la virtud».

papel como corrector del devenir histórico y de los sistemas políticos. Fernando Savater optó en *Catón, un republicano contra César* por erigir a este personaje clásico en símbolo de la libertad individual frente al absolutismo del Estado [1989]. Sanchis Sinisterra expuso en *Lope de Aguirre, traidor* [1991] las contradicciones de uno de los principales protagonistas del llamado «Descubrimiento de América»<sup>1</sup>. Artistas plásticos, literatos, hombres de teatro, estrellas del cine y comprometidas mujeres de su tiempo fueron elegidos por creadores de distintas generaciones para transmitir sus valores, sus dudas y, en definitiva, sus opciones personales frente a un supuesto final de la Utopía<sup>2</sup>.

En la actualidad estamos asistiendo al nacimiento de un curioso fenómeno que revela ciertos cambios en relación a las tendencias ideológicas de años anteriores, acorde, no obstante, con la evolución de los tiempos y las transformaciones sociopolíticas experimentadas en nuestro país durante el último lustro. El análisis de la recepción crítica de dos importantes espectáculos de inspiración histórica que se han representado en España entre 1998 y 1999, *San Juan*, de Max Aub y *Misión al pueblo perdido*, de Antonio Buero Vallejo, permitirá aventurar algunas conclusiones al respecto.

---

<sup>1</sup> Esta opción no significa que se abandonara la crítica directa a los idearios y pautas de la sociedad del momento. Albert Boadella y «Els Joglars» triunfaron en toda España con *Yo tengo un tío en América* [1992], una despiadada sátira de este evento que provocó una fuerte polémica al no ser incluida en la Expo 92, pese a haber sido financiada en parte por ésta; Francesc Lucchetti recordó a los catalanes en *Final d'estiu amb tempesta* [1992] la vida de los «maquis» durante el período de la posguerra española. Xabi Puerta reflejó en *El amante de Lili Marleen* [1991] la huelga de Bandas, en Vizcaya, símbolo de la lucha obrera en el País Vasco, y Luis Araújo, desde la escena madrileña, recordó en *Vanzetti* [1993] la vida de este anarquista.

<sup>2</sup> Sirvan como paradigmas *La zorra ilustrada*, de Ignacio Amestoy [1996], una visión sobre el escritor Félix de Samaniego, convertido en un modelo de hombre comprometido con la política de su época; *Goya*, de Alfonso Plou [1996], quien incidió en la imagen contradictoria, pero a la vez activa contra el absolutismo, del genial pintor aragonés; *Píntame en la eternidad*, de Alberto Miralles [1998], una creación en torno a las difíciles relaciones entre el Papa Julio II y el escultor Miguel Ángel; *La puta enamorada*, de Chema Cardaña [1998], un acercamiento a las relaciones de Felipe IV con Velázquez en el que se reflexiona sobre la libertad del artista con respecto al poder, tema al que volvió un año después con *El idiota de Versalles*, dedicado en esta ocasión a Molière; *Y María tres veces amapola María*, de Maite Agirre [1998], recreación de la vida y escritos de María de la O Lejárraga, uno de los más firmes pilares del feminismo español; *A solas con Marilyn*, de Alfonso Zurro [1998], quien volvió a dar vida al mito de Medea encarnándolo en esta ocasión en la popular actriz cinematográfica; *¡Santiago de Cuba y cierra España!*, de Ernesto Caballero [1998], un interesante mosaico de la sociedad española de fin de siglo, y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga [1999], historia de las vicisitudes del escritor Mijail Bulgakov con el dictador ruso.

El Centro Dramático Nacional, la principal unidad de producción de los teatros públicos dentro del ámbito estatal, apostó, en coproducción con otro organismo público, los Teatros de la Generalitat Valenciana, por el montaje de uno de los textos más emblemáticos de la vanguardia histórica española: *San Juan*, de Max Aub [Principal, Valencia, 25-II-1998]. Escrita en 1942 y no representada hasta entonces, la obra aborda la odisea de unos judíos hacinados en un navío mercante, cuyo nombre da título a la pieza, a los que se les niega sistemáticamente el derecho a desembarcar en los distintos países hacia donde se dirigen. El deseo de huir de este encierro involuntario por parte de un grupo de jóvenes contrasta abiertamente con la aceptación de la situación por los más maduros, quienes se refugian en el recuerdo de mejores tiempos o en la discusión sobre un futuro que se les está negando. Las pequeñas tragedias cotidianas se funden en una gran tragedia colectiva, que pasará a la historia del teatro español como una de las mejores creaciones sobre el trágico drama protagonizado por los exiliados tras el final de la Guerra Civil, del que emerge, a pesar de todo, la esperanza, porque, aunque el telón cae con la certeza del hundimiento del barco, se llega a conocer la huida del colectivo disidente de tan fatídico destino. Las circunstancias en las que se produjo el estreno, así como la recepción que alcanzó en los periódicos revelan interesantes perspectivas sobre la interrelación antes apuntada. En efecto, la sociedad española experimentó cierta sorpresa al percibir que la representación de una obra tan comprometida políticamente con los ideales de la izquierda republicana se acometía con gran despliegue de medios económicos en el marco de unos teatros públicos gestionados por el Partido Popular. Además, su puesta en escena en la sede del CDN, el teatro María Guerrero, de Madrid, la capital española, contó con la asistencia de la clase política dirigente, liderada por el propio Presidente del Gobierno de la nación y se realizó en una fecha conmemorativa, el 14 de abril, 67 años después de la proclamación de la II República, régimen político por cuya defensa Max Aub padeció prisión y exilio.

El discurso de algunos de los artífices del espectáculo y de los críticos que lo reseñaron pone de manifiesto unos intereses muy precisos que distan del mero rescate de un excelente texto de inspiración histórica. A pesar de ofrecer un discurso comprometido y constantes referencias a la

actitud de las grandes potencias en torno al conflicto español<sup>1</sup>, en su presentación se trató de resaltar su condición de «metáfora de la Humanidad», como señaló el director del montaje, José Carlos Pérez de la Fuente<sup>2</sup>. Redundaron en este sentido López Sancho, crítico del periódico *ABC*<sup>3</sup>, Javier Villán, crítico de *El Mundo*<sup>4</sup>, y Jaime Siles, colaborador en aquel entonces del prestigioso semanario *Blanco y Negro*, quien, recordando unas palabras del gran crítico Enrique Díez-Canedo —«es la imagen de nuestro mundo a la deriva, condenado sin apelación y abatido sin esperanza»— llamaba la atención sobre su similitud con la situación actual —«esa imagen del mundo no es muy distinta a la que empieza a conformarse y conformamos hoy»— y señalaba la rebeldía de la sociedad española hacia «la inhumanidad, la injusticia y la indiferencia, tres estigmas de nuestro tiempo que lo han sido de todos, tres signos de la inhumana colectividad universal»<sup>5</sup>.

Hubo, no obstante, otras opiniones, entre las que, sin duda, descolló la del crítico de *El País*, Eduardo Haro Tecglen, quien se negó a ver la obra como una metáfora de «un mundo cerrado y acabado» e hizo hincapié en el compromiso del autor al escribirla recordando una época en la que «los escritores tomaban partido —el que fuera—, y sobre todo tomaban partido por las circunstancias humanas de su tiempo»<sup>6</sup>. El tono

---

<sup>1</sup> «GUEDEL. E Inglaterra, callada, y América, callada./ BORIS. ¡Si por lo menos callaran!... Pero dicen que sí, que ya se enterarán. Ellos a enterarse y nosotros a enterrarse» (Valencia: Pre-Textos. 1998. p. 141). Véanse los comentarios de Manuel Aznar en su edición de la obra.

<sup>2</sup> Y terminaba por afirmar: «Max Aub tiene que estar en nuestros escenarios con la normalidad con la que está Valle, por ejemplo. Ojalá que el espíritu de Aub y su utopía de la libertad se hagan realidad» (Silvia Peris. «El San Juan de Max Aub sale de puerto». *ABC*. 24 febrero 1998. p. 99).

<sup>3</sup> En su «Crítica de teatro: Max Aub, autor maldito, y *San Juan*, en el teatro María Guerrero» (*ABC*. 19 abril 1998. p. 99) apuntó su condición de «tremenda metáfora de la humanidad, de la condición humana».

<sup>4</sup> «La comunidad hacinada en un carguero destinado al transporte de caballos es un microcosmos: conservadurismo y rebeldía, anclaje en la religión y brotes de revolución, odios de clase, amores en conflicto... El *pueblo perseguido* muestra sus propias culpas y las culpas de los demás. Y con el terrible fondo de la guerra española y la mundial que amenaza, se alza el alegato por la dignidad del hombre» (Javier Villán. «Teatro. *San Juan*: Por fin, un Max Aub imposible». *El Mundo*. 27 febrero 1998. p. 60). Con ocasión de su puesta en escena en Madrid redundaría en este planteamiento: «en el estreno de Madrid, las sensaciones han sido aún más intensas: tragedia de la diáspora errante, tensión dialéctica, complejidad y confrontación de ideas; y la amarga certeza de que hay víctimas que reproducen los mismos esquemas de poder y opresión que los verdugos» (Javier Villán. «Max Aub: víctimas y verdugos». *El Mundo*. 19 abril 1998. p. 63).

<sup>5</sup> Jaime Siles. «*San Juan*, de Max Aub». *Blanco y Negro*. 15 agosto 1998. p. 12.

<sup>6</sup> Eduardo Haro Tecglen. «Teatro: *San Juan*. El dolor que no cesa». *El País*. 20 abril 1998. p. 42.

de su crítica provocó tal género de reacciones<sup>1</sup> que días más tarde decidió volver sobre el tema en una columna aparecida en el suplemento cultural del rotativo, donde aludía a la necesidad de conocer la verdadera personalidad política de Aub, «que parece secuestrada por las ideas de este tiempo y por su utilización» y acababa diciendo:

Es probablemente admirable y elogiable que el Ministerio de Cultura del PP ponga en escena *San Juan* y que acuda a su estreno el presidente del Gobierno José María Aznar, pero ni siquiera en su ánimo está la negativa de lo que significó *Max Aub*, que es lo que sigue significando: una izquierda pronunciada, un antifascismo directo, un internacionalismo inagotable. Y una proximidad a las ideas que formaron el Frente Popular en 1936. Se podía ser así y, al mismo tiempo, no abdicar de su individualismo, de su personalidad, de su libertarismo. Sólo las presiones y los miedos y las conveniencias pueden hacer que hoy se trate de renegar del pasado que existió y no se puede enmendar<sup>2</sup>.

La Guerra Civil volvió a ser motivo de reflexión en otro importante estreno llevado a cabo recientemente, *Misión al pueblo desierto*, de Antonio Buero Vallejo [Español, 8-X-1999], considerada el testamento político-teatral del gran patriarca del teatro español contemporáneo. Producción del Teatro Español, de Madrid, su primera representación se realizó también, como en el caso de *San Juan*, en una fecha conmemorativa: cincuenta años después del estreno de *Historia de una escalera*, un montaje que marcó un hito en la historia del teatro español de posguerra.

La obra expone el debate surgido en un Círculo cultural ante la conveniencia de emprender la lectura de las memorias de una antigua secretaria de dicha entidad, una restauradora de arte que formó parte de la Junta de Salvamento del Tesoro Artístico del Gobierno de la República. A pesar de la oposición de uno de los vocales, el acto tiene lugar y con él

---

<sup>1</sup> Resulta curiosa la intervención de Manuel Martínez Mediero, quien escribió una carta al director del diario, publicada en la sección «Cartas al director», deseando aclarar que el escenógrafo, José Manuel Castañeira, «es un hombre de izquierda, limpio y diáfano como pocos he conocido» y que «lo único que ha deseado desde el primer momento en que le encargaron la escenografía era devolverle a Max Aub su grandeza en muerte, ya que no se la pudo dar en vida» («El escenógrafo». *El País*. 27 abril 1998. p. 13).

<sup>2</sup> Eduardo Haro Tecglen. «Escáner: Max Aub, Wittgenstein». *Babelia*. *El País*. 6 abril 1998. p. 16.

la puesta en escena de los hechos relatados: los preparativos organizados por los responsables de dicha Junta para rescatar un supuesto cuadro de El Greco depositado en zona de guerra; la sorpresa de la pareja enviada, la autora del escrito y un miliciano, especialista en paleontología, al descubrir en el pueblo la presencia de un maduro pintor que se ha arrogado el papel de custodio de la tela; la rivalidad surgida entre los dos protagonistas masculinos por el amor de la mujer; el conflicto entablado entre ellos por sus posturas opuestas ante la posibilidad de trasladar la pintura sin un embalaje adecuado, y la presunta resolución final por las armas, aunque no llega a explicitarse claramente, al interrumpirse el relato cuando el miliciano amenaza de muerte a su antagonista con una pistola, momento que deja paso a la advertencia del Presidente del Círculo de que «el rescoldo de la guerra civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos»<sup>1</sup>.

Buero Vallejo indaga en la Historia para ofrecer su respuesta a la compleja situación política española en la actualidad y recurre a uno de los temas más abordados en el teatro histórico español contemporáneo, la Guerra Civil. Sin embargo, el planteamiento ideológico no es similar al de los grandes éxitos de los ochenta, *Las bicicletas son para el verano*, *La velada de Benicarló* o *¡Ay, Carmela!*: no hay una denuncia de la rebelión del bando «nacionalista» contra el poder democráticamente establecido de la República, ni un deseo de iluminar las consecuencias de esta contienda sobre los que la perdieron. Dando un giro en relación a posturas anteriores, presenta una clara identificación con la perspectiva de uno de los personajes, el maduro artista, quien se manifiesta escéptico sobre la eficacia de las guerras y aboga por salvar la pieza artística, aunque pueda acabar en manos del ejército contrario<sup>2</sup>. «Por eso era necesario ajustar cuentas con ambos bandos desde la imparcialidad. Demostrar que, sólo por llegar a la guerra, ambos estaban equivocados. En mi obra, un miembro de la revolución justifica la muerte y la tortura», manifestó en

---

<sup>1</sup> Antonio Buero Vallejo. *Misión al pueblo desierto*. Madrid: Teatro Español. 1999. p. 124.

<sup>2</sup> «LOLA.- (Eleva la voz algo airada.) ¿Qué prefieres deteriorar un Greco para llevárselo a la República, o dejarlo aquí para que no se estropee? ¿Y avisar de que lo transporten con gran cuidado para evitarlo... en esa nota al estilo de Plácido que debemos poner a su lado?/ DAMIÁN.- (Repite como un eco.) Plácido ... (Los mira a los dos.) PLÁCIDO.- Creo que debemos salir, redactar esa nota y partir a todo gas en la moto./ DAMIÁN.- También yo entiendo algo de pintura. El estado de esa Asunción no era malo. ¡Cargarse un Greco como ese! ¡Ahí es nada! Ni yo lo pretendo. ¡Pero bien envuelto en una manta, como va en su caja, no perdería ningún fragmento! [...] Esto no es un Parlamento, es una misión y yo soy su capitán. Aquí no hay votos sino una orden. Soy yo el que ordena y ordeno que se cumpla mi plan» (p. 110).

una entrevista publicada en el periódico *La Razón*, días antes del estreno, en la que le acompañaban los directores del espectáculo, Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero<sup>1</sup>. Buero expresaba así «su deseo de conciliación y decepción por el fracaso de la revolución» y declaraba: «Lo que yo intento demostrar es que ningún contrincante tiene razón, que la Guerra fue un disparate que hay que dejar atrás cuanto antes. Es una obra contra la guerra. Bueno, contra todo»<sup>2</sup>.

Buero parece querer advertir sobre el peligro de despertar antiguos odios en el seno de una sociedad que en su momento optó por caer en un proceso de *amnesia* colectiva para sentar las bases de un sistema democrático que garantizara un Gobierno elegido por las urnas y la libertad de expresión para todos sus ciudadanos. Sin embargo, el deseo del escritor no pareció suscitar ni el respaldo del público del estreno, ni el de los escasos espectadores que asistieron posteriormente a la representación. Miguel Ángel Velasco, en *Alfa y Ómega*, suplemento dedicado a asuntos religiosos del rotativo *ABC*, describía así el propósito de Buero y la actitud del público del estreno:

Buero se ha manifestado convencido de que la guerra civil, esa *zarza ardiente*, no ha terminado [...] Si no bastase, sería suficiente oír, la noche del estreno, cómo —insisto ¡cómo!— tarareaba parte del público, por lo bajinis, pero no tanto, las viejas canciones de la guerra, no el pasodoble de Julio Romero de Torres, el que pintó la mujer morena, ni el *Oriamendi*, ni el *Volverán banderas victoriosas*, ni *La Internacional*, como el *A las barricadas* y el *Madrid resiste*, que sonaban por los altavoces. *Nos han puesto en*

---

<sup>1</sup> David Gistau. «No he escrito un testamento, pero sí una conclusión final en la que está todo lo mío». *La Razón*. 6 octubre 1999. pp. 58-59. Este deseo se vio corroborado en la concepción del espacio sonoro, que alternaba canciones tan conocidas como el «Cara al sol», «La Internacional», «A las barricadas» y el «Oriamendi», con la clara intención de impedir la identificación del espectador con una opción precisa.

<sup>2</sup> En dicha entrevista, el responsable del coliseo madrileño le recordaba el supuesto abandono en el que la izquierda le había sumido años anteriores: «-BV: Así es como hay que verla, y confío en la inteligencia de la gente para que así la entienda. No es una deserción de la izquierda: yo he sido y seré siempre de izquierdas, aunque ciertos periódicos insinúen que me pasé a la derecha. En la obra, si hay insatisfacción con la revolución, de la que nos hemos apartado tanto, pero eso no me convierte en un hombre de derechas./ -GPP: No te has pasado, pero sí es verdad que la derecha te ha recogido cuando la izquierda te abandonó. En catorce años de socialismo, te he estrenado yo en El Español, que soy un independiente, y apenas ha habido homenajes./ *Independencia!* -MR: Hombre, el Cervantes en el 86, si te parece poco./-BV: El Cervantes no lo da un gobierno, si acaso lo tolera» (David Gistau. art. cit. pp. 58-59).

*zona roja*, ironizaban algunos espectadores al comprobar sus localidades...<sup>1</sup>

¿Qué razones han podido llevar a Buero a escribir un texto de estas características? Ricardo Doménech, uno de los mejores conocedores de la trayectoria vital y literaria del autor, apuntaba en el programa de mano las tremendas contradicciones que afloraron con ocasión del estreno de *Historia de una escalera*, una obra de un escritor «desconocido en los medios teatrales, pero bien conocido en los ficheros de la policía política: el de un rojo, soldado republicano, militante del Partido Comunista, condenado a muerte durante ocho meses, y obligado inquilino de las colonias penitenciarias de postguerra hasta 1945... A la vez, aquel Buero Vallejo no era un *rojo típico*: su padre, un militar conservador —no golpista— había sido fusilado... precisamente por los republicanos (quizás en Paracuellos)». Y ponía de manifiesto que podrían ser estas contradicciones las que le llevaran siempre a defender el «*posibilismo* (el escritor debe saber aprovechar, en cada momento, las posibilidades de expresión que se le ofrezcan)»<sup>2</sup>.

¿Cómo reaccionó la crítica ante el estreno? «La Guerra Civil está en *Misión al pueblo desierto*, no sólo con la idea de soldar la fractura de las dos Españas; está también para decir que en la guerra los dos bandos cometieron atrocidades y miserias, que toda Guerra Civil es siempre una derrota colectiva», escribió el crítico de *El Mundo*, Javier Villán, para más adelante adherirse a la postura ideológica de Buero: «Ocurrió, está ahí, aunque algunos no consideren oportuno el desagravio ni condenar al bando golpista. Alguien dijo que aquellos pueblos que olvidan su historia pudieran estar condenados a repetirla. Atrocidad que nadie en su sano juicio desea»<sup>3</sup>. Juan Ignacio García Garzón, crítico de *ABC*, se sumó también al objetivo de la obra, aunque eso sí, recordando los problemas surgidos recientemente en el Parlamento al no ser aprobada, debido a la abstención del Partido Popular, una moción del Partido Socialista que

---

<sup>1</sup> Miguel Ángel Velasco. «Desde la fe: Historia de otra escalera». *Alfa y Ómega. ABC*. 21 octubre 1999. 183. p. 28.

<sup>2</sup> Sobre la polémica en torno al *posibilismo*, véase el ensayo de Luis Iglesias Feijoo. «La polémica del *posibilismo* teatral: Supuestos y presupuestos», en M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coords. y eds.). *Teatro, Sociedad y Política en la España del siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca. 1996. pp. 255-269.

<sup>3</sup> Javier Villán. «Teatro: *Misión al pueblo desierto*. Cultura, guerra y revolución». *El Mundo*. 10 octubre 1999. p. 70.

pedía la condena al levantamiento militar de Franco contra el régimen republicano democráticamente establecido:

Vamos a creer —y a querer— que, pese a estériles y recientes rifirrafes parlamentarios, más que rescoldo queden apenas cenizas inertes. Por encima del episodio de la intrahistoria de la contienda evocado en la obra, el vigor ético siempre tan tercamente presente en la escritura de Buero y sus exigencias dramáticas hacen que *Misión al pueblo desierto* sea, principalmente, una apelación —desesperanzada si se quiere— a la fuerza de la razón por sobre la razón de la fuerza, un canto —si se quiere triste— a la pulsión salvífica del amor, un alegato encendido sobre la categoría ennoblecedora del arte frente a la tozuda propensión de los hombres a sembrar la muerte<sup>1</sup>.

No obstante, ésta no fue la tónica dominante. Eduardo Haro Tecglen recordó desde *El País* el impacto de su *Historia de una escalera* y señaló cómo la noche del estreno, entre el público levantado para aplaudirle, había «personas que estaban en el lado de los vencedores de Buero y que, sin duda, estarían hoy entre los adversarios de los rojos, entre sus jueces». Más adelante, advertía de la afinidad del Teatro Español al partido gubernamental, el PP, «que no tiene el menor inconveniente en atribuirse en primera persona el protagonismo del homenaje» y apuntaba: «En realidad, todo esto es en sí el espectáculo, la tesis, la obra; los verdaderos actores, los agonistas, los vencedores, los vencidos. El rojo es una gloria nacional; pero los azules han ganado [...] No cabe duda de con quién se identifica —ahora— el autor, y qué le premia el público evolucionado.» Haro Tecglen concluía su crónica con unas palabras que no parecían estar en la línea de lo sostenido por el escritor: «Lo importante es Buero Vallejo, gloria nacional, en pie aún, defendiendo su vigencia, superviviente de los enemigos que hace sesenta años decidieron matarle y hoy le han aceptado como Gloria Nacional»<sup>2</sup>. También el crítico de *Diario 16*, Enrique Centeno, resaltó el hecho de que «el estreno sobrepasaba el acto de la propia representación» e incidió, como lo hiciera Haro, en el hecho de hacer responsables de las contradicciones que llevarán

---

<sup>1</sup> Juan Ignacio García Garzón. «Crítica de teatro. *Misión al pueblo desierto*, de Antonio Buero Vallejo: La gran aventura de la dignidad». *ABC*. 9 octubre 1999. p. 44.

<sup>2</sup> Eduardo Haro Tecglen. «Teatro: *Misión al pueblo desierto*. Gloria nacional». *El País*. 12 octubre 1999. p. 38.

al desenlace de los hechos «a los personajes del bando leal a las instituciones»<sup>1</sup>.

Así pues, el análisis de los textos y de las declaraciones, comentarios y reseñas aparecidos en la prensa periódica con ocasión del estreno de estos dos importantes montajes permite deducir que nos encontramos de nuevo ante la recurrencia a la Historia y al Teatro con dos propósitos muy diferentes, aunque no es muy difícil establecer lazos entre ambos. Hay un intento de transmitir a la sociedad española la necesidad de enterrar los odios suscitados por la Guerra Civil y de huir de la búsqueda de responsabilidades políticas en un conflicto, al parecer, lejano en el tiempo. Pero también, hay un deseo desde la gestión teatral dependiente del sector público por dejar patente el interés del partido en el poder por estrenar a algunos de los principales baluartes de la izquierda española<sup>2</sup>. Las reacciones suscitadas constituyen una respuesta clara de la sociedad contemporánea al mensaje transmitido desde el ámbito de la creación escénica y de la gestión cultural.

---

<sup>1</sup> «Su valentía como escritor que padeció la cárcel y la condena a muerte por la facción sublevada, consiste en que, de alguna forma, la contradicción la provocan, precisamente, los personajes del bando leal a las instituciones» (Enrique Centeno. «Teatro. *Misión al pueblo perdido*: Buero, la guerra como paisaje». *Diario 16*. 10 octubre 1999. p. 14).

<sup>2</sup> Recordemos que en los dos últimos años se produjeron varias reposiciones con carácter de estreno de emblemáticas piezas de los escritores españoles: *La Fundación*, del propio Buero; *Las arrecogias del beaterio de Santa María Egipcíaca*, de Martín Recuerda, y *La camisa*, de Lauro Olmo.

\* Deseo expresar mi agradecimiento a José Ibáñez por su trabajo como ayudante de investigación y a Pilar Nieva de la Paz y M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García por sus amables sugerencias tras la lectura del manuscrito.

